

Daniela Philipp

Zum Stellenwert musikalischer Graphik in der neuen Orgelmusik

Es gibt wohl kaum ein anderes Instrument, das von Konnotationen so „belastet“, trotz Farbenreichtum so statisch im Klang und doch durch Spieltechnik so manipulierbar ist, wie die Orgel. Kein Wunder also, daß die von Hans Otte für die *pro musica nova*-Konzertreihe 1962 des Senders Radio Bremen¹ zur Komposition von Orgelmusik beauftragten Avantgardisten, Bengt Hambraeus, Mauricio Kagel und György Ligeti, die Klaviatur der Möglichkeiten ganz anders nutzten, als die in den Verbindlichkeiten des kirchenmusikalischen Kontextes verhafteten Komponisten gleicher Zeit.

Denn obwohl die Methoden zeitgenössischen Komponierens – entgegen dem verbreiteten Urteil – auch in die Orgelmusik bereits Eingang gefunden hatten, man denke vor allem an das Œuvre Olivier Messiaens,² dominierte ein von Tradition überfrachteter Orgelstil, der ganz und gar nicht frei von gesellschaftlich retrospektiven Tendenzen war. Letztere dokumentieren sich zudem in der fortgesetzten Pflege eines Repertoires, das in Folge der Orgelbewegung in den 1930er und 1940er Jahren weite Verbreitung fand.³ So stellte sich der Aufbruch zu Neuem in der Orgelmusik brisanter dar als in der allgemeinen Musikentwicklung. In dem vollzogenen Schritt zum Vokabular der Avantgarde überwiegen dagegen eindeutig die Gemeinsamkeiten kompositionstechnischer Methoden: In allen drei Werken der oben genannten Komponisten, *Interferenzen*, *Improvisation ajoutée* und *Volumina*, ist die graphische Notierungsweise angewendet, wobei entsprechend der unterschiedlichen Konzeptionen auch verschiedene Notationsformen gewählt wurden.⁴

In *Interferenzen*⁵ von Hambraeus, der bereits mit seinen *Konstellationen I* (1958) einen wichtigen Beitrag zur Erweiterung des Orgelstils vorgelegt hatte, ist das traditionelle Liniensystem zwar Grundlage der Notierung, doch wird es zugunsten einer angemessenen Darstellbarkeit der geforderten Differenzierungen bzw. Zuordnung einzelner Verläufe zu bestimmten Klangfarben für jedes Manual separat notiert, d.h. je-

¹ Aufgrund mehrerer mißlicher Umstände konnten die Orgelstücke, die für den Orgelabend der Konzertreihe komponiert worden waren, der Öffentlichkeit zunächst lediglich als Bandwiedergabe vorgestellt werden. Diese erste Präsentation der von Karl-Erik Welin realisierten Einspielung fand am 4. Mai 1962 statt.

² Vgl. vor allem sein *Livre d'orgue* (1951).

³ Vgl. Komponisten wie Johann Nepomuk David, Hugo Distler oder Ernst Pepping. Werner Jacob prägte für die in der Retrospektive verharrende Situation die Bezeichnung „kontrapunktisches Ghetto“; vgl. seinen Aufsatz *Der Beitrag von B. Hambraeus zur Entwicklung der neuen Orgelmusik*, in: *Orgel im Gottesdienst heute* (= Drittes Colloquium der Walcker-Stiftung 1974), hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1975, S. 97-106.

⁴ Voraussetzung für die seit den 1960er Jahren einsetzende kompositorische Produktion neuer Orgelmusik war auch, daß sich die Avantgarde von der seriellen Technik gelöst hatte bzw. löste, da entsprechend komponierte Musik auf der Orgel kaum darstellbar ist.

⁵ Verwendete Notenausgabe: *Interferenzen*, Stockholm, Edition Suecia 1972. Die Komposition ist Karl-Erik Welin gewidmet.

weils für rechte und linke Hand; daneben beschränkt sich die Pedal-Notierung konsequenterweise auf ein Liniensystem. Ergänzt um detaillierte Registrierungsanweisungen⁶ – die verbal gegeben werden müssen, will man nicht jedem Register des hierfür zugrundegelegten Instrumentes separate Symbole zuordnen – definiert Hambræus den Parameter Klangfarbe sowie die hier gezielt hervorgerufenen Schwebungen bzw. Interferenzen ebenso exakt und differenziert.

Largamente assai (sempre libero e quasi improvvisato in tempo)

The score is for an organ and consists of five systems of staves. The first system (Man. IV) includes a registration instruction: "Flöte 4' Trem.". The second system (Man. III) includes "Quintaton 16" and "Nachthorn 2' Trem.". The third system (Man. II) includes "Solo: Spitzflöte 4', Nachthorn 4', (senza cop.)". The fourth system (Man. I) includes "Bordun 16', Mixtur 8f, Clarine 4', IV/III, III/I, II/I". The fifth system (Ped.) includes "Solo Subbass 16'". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that emphasizes the graphical representation of sound and registration changes.

Copyright 1972 by Edition Suecia, Stockholm

Notenbeispiel 1: *Interferenzen*, Beginn.

Angemerkt sei, daß vergleichbar genau ausgearbeitete Klangfarbendefinitionen fast ausnahmslos in Werken anzutreffen sind, deren Komponisten aufgrund eigener spiel-

⁶ Die in der genannten Notenausgabe vermerkten Registrierungsangaben beziehen sich auf die Orgel des Bremer Doms.

technischer Erfahrungen auf dem Instrument eine genaue Kenntnis orgelspezifischer Eigenschaften haben.

Ein weiteres, hier interessierendes Moment der *Interferenzen* ist die Darstellungsweise von Liegeklängen oder auch Liegetönen. Das für die Orgel typischste Merkmal, die Spielbarkeit eines ausgehaltenen Tones oder Klanges scheinbar unbegrenzter Dauer, begegnet in beinahe jeder neuen Orgelkomposition und wird generell als Linie bzw. als in die Horizontale gedehnte Fläche notiert, wobei letztere aus der Darstellung von Clustern abgeleitet ist. Für beide Symbole gilt, daß die Strecke die Dauer anzeigt, wobei die Relation beider von Werk zu Werk neu definiert wird.⁷ Die Fixierung von Tonhöhen und Umfang erfolgt, wie im vorliegenden Beispiel, oftmals exakt. Wiederum orgelspezifisch sind ununterbrochene Fluktuationen von Klangflächen, die in der graphischen Notation problemlos abgebildet werden können.

Ligeti unterscheidet in *Volumina*⁸ zusätzlich zwischen chromatischen, diatonischen und pentatonischen Clustern und Klangflächen, wobei er letztere in Ergänzung der Graphik durch Buchstaben konkretisiert. Daneben gewinnt das graphische Moment für jene Klangflächen besondere Bedeutung, für die zusätzlich „interne Bewegungen“ gefordert werden, da hier Bewegungsart, Ereignisdichte und jeweilige Klangzusammensetzung abzubilden sind. Und es ist naheliegend, daß die Darstellung solcher internen Bewegungen um so mehr verbaler Erläuterungen bedarf, je differenzierter die kompositorische Absicht ist (siehe Notenbeispiel 2).⁹

Unabhängig von der verbalen und graphischen Kennzeichnung geforderter Lautäußerungen des Organisten und beider Assistenten, die von enorm provozierender Wirkung sind, finden sich in Kagels *Improvisation ajoutée*¹⁰ Erweiterungen der traditionellen Notationsform, die vor allem den vom Organisten zu realisierenden Part, aber auch Anweisungen für die Registranten betreffen. Hinsichtlich der hierfür verwendeten Zeichen ist zwischen Symbolen, die von traditionellen abgeleitet sind und solchen, die die einzelnen Spielaktionen abbilden, zu unterscheiden. Wie auch in den beiden anderen Beispielen macht die vom Komponisten verfolgte Absicht der Erzeugung bestimmter Klangphänomene und Geräusche eine graphische Darstellungsweise notwendig: In *Improvisation ajoutée* handelt es sich, neben den bereits oben erwähnten, um aleatorische Elemente, wie die approximative oder unbestimmte Tonhöhe, Besonderheiten der Spielweise des Organisten (z.B. Anschlagsart) sowie die einem

⁷ Hierbei sind im wesentlichen zwei Prinzipien zu unterscheiden: 1. die konkrete Zuordnung von Strecke in Zentimetern zu Dauer in Sekunden, 2. die Angabe des beabsichtigten Tempos bei gleichzeitiger proportionaler Notierung der Dauern von Klängen und Pausen.

⁸ Verwendete Notenausgabe: *Volumina*, Frankfurt – London – New York, Henry Litolf's Verlag – Peters 1967 (Nr. 5983); revidiert 1966, die Erstfassung erschien 1963, ebenso im Henry Litolf's Verlag.

⁹ Das Beispiel zeigt aber auch, daß eine graphische Darstellungsweise durch verbale Erläuterungen entsprechend konnotiert werden kann und somit – zumindest für das jeweilige Stück – Symbol-Funktion erhält.

¹⁰ Verwendete Notenausgabe: *Improvisation ajoutée. Musik für Orgel, für einen Spieler und zwei Assistenten (Dreistimmiger Chor ad libitum)* 1961-62, London, Universal Edition 1972 (18 565). Die vorliegende Ausgabe notiert die 1968 für den aus verschiedenen früheren Werken Kagels zusammengestellten Film *Hallelujah* vorgesehene Chorversion der Vokalstimmen zusätzlich.

improvisatorischen Spiel vergleichbaren Registeraktionen, die nicht nur die Auswahl der jeweils hinzu- oder wegzunehmenden Register umfassen, sondern auch die Art, wie dies geschehen soll.

26

27

28

ff Zungenstimmen, Mixturen, etc.

rechte Hand

Staccato-Clusters

Beide Hände: Staccato-Clusters ad lib, von verschiedener Breite, äußerlich schnell abwechselnd, flüchtige, unregelmäßig verteilt, auf dem ganzen Umfang der Manuale.

8' oder 4' ppp, kaum hörbar

Leise Stimme 16' (ad lib.) mit Tremulant

ohne Zäsur fortsetzen
linke Hand:
unbeweglicher Cluster

Interne Bewegung des Clusters, staccatissimo, prestissimo.
Beide Hände auf demselben Manual.

Die Pedalregistrierung wechselt ad lib. (gilt nur für 28)

Staccato-Clusters

ppp, kaum hörbar 16' oder 8'

Staccato-Clusters ad lib, wie auf den Manualen

Pedal

Notenbeispiel 2: *Volumina*, Ziffer 26-28.

11 12 pesante movendo cedendo

Manual II:
alle Register
einziehen

(Tutti)

• Registranten 1+2:
wenn nötig, die eingesetzten
Register vor Abschnitt 12
reich abstellen.

nur Grundstimmen

(16' + 8')

(16' + 8')

(4')

(4')

REGISTRANTEN 1+2
Manuale
Pedal

11 12 pesante movendo cedendo

*Gleichzeitig mit dem Anschlag der Akkorde sind die Tasten des Manuals I mit dem Unterarm nieder zu drücken. (Würde ein 3. bzw. 4. Manual vorhanden, dann sollte die jeweils höhere Tastatur bevorzugt werden; die Unterarme ruhen auf den restlichen Manualen.)

Tutti

Unterarme

(K' + X')

(Grundstimmen)

(4')

(+ K' + ALIQ.)

Pedal

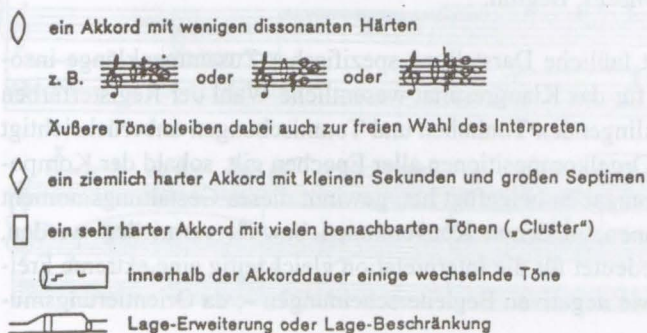
Notenbeispiel 3: *Improvisation ajoutée*, Abschnitte 11-12.

Bereits die genannten Erweiterungen des kompositorischen Vokabulars machen deutlich, daß sie nur von Organisten realisierbar sind, die sich mit den Neuerungen näher auseinandersetzen. Neben Karl-Erik Welin, der die Uraufführung der erwähnten Werke einspielte¹¹ und schon während ihrer Entstehung im Austausch mit den Komponisten stand, war es seit den 1960er Jahren vor allem Gerd Zacher, der sich der Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik widmete. Seine diesbezüglichen Veröffentlichungen machen offenkundig, in welchem großen Maß die gestalterische Umsetzung der neuen Konzeptionen und Ideen von Seiten des Interpreten mitbestimmt wurde und in Folge zudem weitere Kompositionen beeinflussen konnte. Die durch die neuen Orgelstücke deutlich hervortretende Tatsache, daß die Klangerzeugung der Orgel im we-

¹¹ Vgl. Fußnote 1.

sentlichen jener von Blasinstrumenten entspricht, wurde auch für die spieltechnische Differenzierung wichtig. So beschreibt Zacher verschiedene Verfahren klangfarblicher Manipulationen des „Blasinstrumentes“ Orgel, die in Kompositionen, die bis in die 1950er Jahre entstanden, nie gezielt eingesetzt worden waren. In diesen Kontext gehören das An- und Abschalten des Motors während des Spiels, die gleichmäßige Reduzierung des Winddrucks, das Spiel mit halbgezogenen Registern sowie der balancierende Tastendruck.¹² Die Notierung dieser Methoden erfordert in der Regel verbale Ergänzungen der jeweiligen Notation oder Graphik.

Aufgrund einer Anregung Zachers komponierte Isang Yun 1967 ein Orgelstück, das er in eingeschränkt determinierter Weise notierte. Der auf Bitten des Komponisten vom Interpreten vorgegebene Titel, *Tuyaux sonores*,¹³ evokierte bei Yun Assoziationen mit Pfeifen einer Orgel oder auch mit Bambusrohren seiner Heimat und veranlaßte ihn so zur Zeichnung von Rohren, die er für die Niederschrift seiner Komposition verwendete.¹⁴ Das graphische Element, das die bereits beschriebenen Darstellungsformen von Liegeklängen zu Rohren macht, ist die Zeichnung einer Öffnung, für die Yun drei unterschiedliche Formen mit jeweils definierter Art der Klangzusammensetzung wählte.



Notenbeispiel 4: *Tuyaux sonores*, Zeichenerklärung.

Ergänzend hierzu beschreibt er zahlreiche Figuren, die Bewegungsabläufe nachzeichnen und die mehr oder weniger ausgeprägte Ähnlichkeiten zu den bereits be-

¹² Vgl. u.a. Gerd Zacher, *Analyse der Orgel – ein Interpretationskurs*, in: *Ferienkurse '72* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 13), hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1973, S. 58-73.

¹³ Verwendete Notenausgabe: *Tuyaux sonores* (Interpretationsvorschläge der graphischen Notation und Bericht über eine Realisation von Gerd Zacher), Berlin – Wiesbaden, Bote & Bock 1968 (22 117-991); zudem wurde die von Zacher im Juni 1967 realisierte Einspielung des Orgelstücks, die auf einer 1998 erschienenen CD (Wergo 6620-2) dokumentiert ist, hinzugezogen.

¹⁴ Angaben nach dem von Zacher verfaßten Kommentar im Programmheft der 1. Internationalen Woche für Neue Orgelmusik Trossingen, hrsg. v. der Staatlichen Hochschule Trossingen, Trossingen 1997, S. 23.

trachteten graphischen Symbolen aufweisen. Trotz der überwiegend graphischen Darstellung des musikalischen Verlaufs basiert die Notierungsweise auf dem traditionellen Notensystem, wodurch die Tonqualitäten genau vorgeschrieben werden. Daneben verwendet Yun auch die üblichen dynamischen Zeichen und definiert durch die Angabe der Dauer einer Zeile das Tempo des Stücks sowie die rhythmischen Verhältnisse der einzelnen Klangereignisse untereinander. So vermittelt der Blick auf den Beginn des Stücks in der graphischen Notierung ohne größere Probleme eine Vorstellung der beabsichtigten Klangcharaktere der zu spielenden Cluster.



Notenbeispiel 5: *Tuyaux sonores*, Beginn.

Doch bleibt diese leicht faßliche Darstellung spezifischer Zusammenklänge insofern unkonkret, als sie die für das Klangresultat wesentliche Wahl der Registerfarben und somit auch der real erklingenden Tonhöhen und Tonmischungen unberücksichtigt läßt. Und obwohl dies für Orgelkompositionen aller Epochen gilt, sobald der Komponist keine exakten Registerangaben beigefügt hat, gewinnt dieses Gestaltungsmoment in neuen Orgelkompositionen, in denen Konventionen bewußt vermieden werden, deutlich an Gewicht und bedeutet für die Interpretation gleichzeitig eine extreme Freiheit – mit allen positiven wie negativen Begleiterscheinungen –, da Orientierungsmuster zunächst fehlen.¹⁵

Die vorliegende Notenausgabe von *Tuyaux sonores* ergänzt das graphisch notierte Original um Auszüge eines Realisationsvorschlags des Widmungsträgers. Neben den als „Bericht über eine Realisation“¹⁶ bezeichneten Vorbemerkungen zu typischen Merkmalen der Komposition sowie zu einigen für die Uraufführung erarbeiteten Entscheidungen bezüglich der Parameter Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe transkribiert Zacher einige charakteristische Passagen in weitgehend traditioneller Notenschrift. Zum einen ist die Beschränkung konkret notierter Realisationsvorschläge auf nur wenige Stellen bzw. Abschnitte als Beachtung der sich in der graphischen Notationsweise dokumentierenden Absicht des Komponisten zu werten, zum anderen wirkt

¹⁵ Angemerkt sei hier, daß für die o.g. Einspielung Zachers überwiegend Registerkombinationen gewählt wurden, die an traditionelle Instrumente der Heimat Yuns erinnern.

¹⁶ Textabdruck in der genannten Notenausgabe; die hier gemachten Interpretationsvorschläge beruhen auf Zachers Uraufführung der *Tuyaux sonores* am 11. März 1967 in der Lutherkirche, Hamburg-Wellingsbüttel.

die Reduzierung im Sinne einer Anregung, die der Individualität des Interpreten „Spielraum“ läßt. Dies zeigt sich besonders in Passagen, in denen die spieltechnische Gestaltungsweise und Varianz zum prägenden Merkmal des musikalischen Geschehens wird. Ein weiterer Aspekt graphischer Notierung wird anhand der Transkription des ausgedehnten Schlußabschnittes offensichtlich. Vergleicht man beide Notationsformen im Hinblick auf ihre Faßlichkeit bzw. ihren Aussagewert bezüglich des Ausdruckscharakters – man bedenke den unterschiedlichen Charakter der durch runde oder eckige Röhrenöffnungen dargestellten Cluster – ist der graphischen Version eindeutig der Vorrang zu geben.

The image displays a musical score for 'Tuyaux sonores' by Zacher, comparing traditional musical notation with graphic notation. The score is organized into two systems. The top system features musical notation with notes, rests, and dynamic markings, including a '7°' marking. The bottom system features graphic notation with horizontal lines, circles, and rectangles, representing the same musical material. The graphic notation uses circles for 'Unterasten' (lower registers) and rectangles for 'Oberasten' (upper registers). The text 'rechter Fuß: Unterasten' and 'linker Fuß: Oberasten' is visible in the bottom system.

Notenbeispiel 6: *Tuyaux sonores*, Schluß.

Insgesamt zeigt die von Zacher vorgelegte Übertragung eine in Rhythmik und Tonhöhen streng an der graphischen Niederschrift abgemessene Vorgehensweise, die

auch seinem interpretatorischen Stil entspricht. Eine „freizügigere“ Interpretation wäre ausgehend von der graphischen Notation allerdings ebenso zu rechtfertigen.¹⁷ Bei aller Differenz der betrachteten Beispiele ist die prinzipielle Entsprechung zu graphisch dargestellten Kompositionen oder Improvisationsvorlagen mit Bestimmung für andere Instrumente¹⁸ zu beobachten, und somit gilt auch für die nur Ungefähres anzeigende graphische Darstellung der Orgelstücke die allgemein typische Problematik, daß die Indeterminiertheit der kompositorischen Absicht allein im Notenbild wahrnehmbar ist, da die Interpretation immer nur eine Version konkretisiert und somit die mögliche Variabilität nur im Neben- bzw. Nacheinander verschiedener Realisationen andeuten kann.¹⁹ Zugleich erfährt die Interpretation eine deutliche Aufwertung, da sie sich – im Unterschied zur Wiedergabe sogenannter „Werke“-Musik – oftmals dem Vorgang des Komponierens selbst nähert²⁰ und in Abhängigkeit zur motivierenden Vorlage nicht in der Zufälligkeit der reinen Improvisation verharret.

Für die zeitgenössische Orgelmusik hatte der durch graphische Elemente der Notation erzeugte interpretatorische Spielraum die Entdeckung verschiedener spieltechnischer Möglichkeiten zur Folge, die wiederum auf die Erweiterung des kompositorischen Vokabulars wirkten. Diese Wechselwirkung war vor allem für experimentelle Kompositionen der 1960er und 1970er Jahre von besonderer Relevanz. Die in den schriftlich fixierten Beispielen tradierte Heterogenität der Darstellungsformen, die in der Regel aus einer Mischung traditioneller Notation, graphischer Elemente und verbaler Erläuterungen bestehen, macht aber zugleich auch die Uneinheitlichkeit des kompositorischen Ganzen offensichtlich. Dementsprechend ist für die Orgelmusik der beiden letzten Jahrzehnte, die ebenso wie die allgemeine Musikentwicklung von einem Stilpluralismus bestimmt wird, der eine starke Tendenz zu traditionell geprägten melodischen und formalen Modellen zeigt, eine eher traditionsnahe Mischung der Notationsformen typisch, wobei nur wenige neue kompositorische Konzepte modifizierende Erweiterungen notwendig machen.

¹⁷ Die eigene Transkription verschiedener Stellen macht diesen Sachverhalt sehr konkret offenkundig. – Im Unterschied zu den genannten, trotz variativer Elemente in Dauer, Reihenfolge und Tonhöhe weitgehend eindeutig definierten Kompositionen, begegnen in später entstandenen Stücken wesentlich freiere Darstellungsformen. Als Beispiele zweier Möglichkeiten graphisch wiedergegebener Improvisationskonzepte für Orgel, die allerdings auf einer Kombination von Traditionellem und Neuem beruhen, seien Roman Haubenstock-Ramatis *Shapes I* (1973) und Bengt Hambraeus' *Ex-tempore* (1975) genannt.

¹⁸ Hiervon sind solche abzugrenzen, die auf eine Instrumentenzuordnung verzichten und naheliegenderweise oftmals die Tendenz zu einer besonders unverbindlichen Aussage bezüglich der Absicht des Autors haben.

¹⁹ Vgl. hierzu Hermann-Christoph Müller: *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 179), Kassel 1994.

²⁰ Neben dem betrachteten Realisationsvorschlag von Yuns *Tuyaux sonores* sei auch an Zachers Realisation von John Cages *Variations I* erinnert sowie an Zsigmond Szathmárys Interpretationen von Roman Haubenstock-Ramatis Kompositionsskizze „ohne Titel“ oder Michael Veters *Der Kreis* u.a., vgl. hierzu die Dokumentation solcher Realisationen auf der 1988 erschienenen CD *Musik & Graphic* (WER 60119-50).